

Problemáticas y estrategias en la enseñanza-aprendizaje de la realización audiovisual en el ámbito universitario

- ❖ **MARCOS LEONARDO TABARROZZI** | realizacion.4.fba.unlp@gmail.com
- ❖ **NICOLÁS MARTÍN ALESSANDRO** | nicalessandro@gmail.com
- ❖ **FERNANDO MARTÍN ARIZAGA** | fernandaoarizaga@yahoo.com.ar
- ❖ **RAMIRO TOMÁS GARCÍA** | ramirogarciabogliano@gmail.com
- ❖ **LEONARDO ARIEL FLORENTINO** | leofloren@gmail.com
- ❖ **LEANDRO ADRIÁN RODRÍGUEZ** | maldita_cuenta@hotmail.com
- ❖ **MAXIMILIANO JOSÉ MARTINIAU** | brcine.laplata@gmail.com
- ❖ **JULIANA SCHWINDT** | julianaschwindt@gmail.com

Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de La Plata

INTRODUCCIÓN

A partir de una serie de discusiones y experiencias en la cátedra Realización 4 (DAA-FBA-UNLP) planteamos ejes de reflexión para la constitución de una didáctica específica para la enseñanza aprendizaje de la realización en artes audiovisuales, en un contexto de exploración de estrategias motivado por la falta de estudios y bibliografía específica en relación con el tema. El vacío teórico mencionado produce una crisis permanente en la práctica docente en el campo, al tiempo que invita a la expresión y compilación de las búsquedas pedagógicas actuales, para ir construyendo un mapa de las particularidades de la educación universitaria como espacio sobresaliente para el *aprender a realizar audiovisualmente*.

En este sentido es que transmitimos una interpretación de la situación actual, sus problemáticas y algunas líneas de acción para intervenir en el panorama trazado por las dificultades.

El conflicto principal que describiremos se relaciona con la influencia sostenida de paradigmas productivos y académicos que pueblan el imaginario y las expectativas de aprendizaje. Diferentes estrategias permiten interpelar esos modelos y recuperar algunos de sus valores desde una visión integral.

PARADIGMAS Y MODELOS. REPRESENTACIONES VELADAS DEL ARTE AUDIOVISUAL

La práctica docente que promueve la socialización de saberes relativos a la realización audiovisual se enfrenta constantemente con diferentes modelos que provienen del hacer productivo o de las bellas artes, y que son trasladados de modo naturalista y directo al interior de la escena pedagógica. Entre las diversas líneas de tensión que atraviesan el imaginario de la realización audiovisual (y que condicionan el aprendizaje) podemos mencionar aquellas que priorizan las superficies coyunturales de la actividad (paradigma tecnicista y paradigma industrialista), los saberes que surgen de la acción misma (paradigma pragmático), la comunicación visual instrumental (paradigma esteticista) y la autoral-artística. Como punto en común podemos consignar que todas recurren a representaciones vigentes y que se excluyen mutuamente (Tabarrozzi et al, 2016: 3).

La contingencia y falta de sistematización en los conocimientos visibles de varios de estos paradigmas resulta un argumento sencillo para correrse de planteos rígidos y llevar las virtudes que cada uno de estos modelos provee hacia un trabajo proyectual más rico. La necesidad de defender la diversidad e identidad de las manifestaciones propias es otra razón para sostener una posición crítica que no se comprometa exclusivamente con un solo modo de pensar los territorios audiovisuales.

Sin embargo, en el seno de la Universidad, y en particular en una unidad académica ligada a las artes, la concepción que plantea mayores problemas es la artística-autoral. En las teorías del audiovisual que se dedican a lo proyectual este paradigma no posee una bibliografía específica (es inconcebible un manual titulado “Cómo ser un Autor”) pero sí una tradición sólida, que proviene tanto de las “bellas artes” como del cine moderno, y tiene efectos contundentes en el imaginario colectivo.

Respecto de su injerencia en la historia audiovisual, recordemos que a mediados del siglo XX, de la mano de una profunda transformación político-formal del cine, la institución artística

tradicional se filtró y adhirió al naciente concepto de Autor cinematográfico, desvirtuando incluso el propósito original de la formulación que había hecho la *Nouvelle Vague*, que concebía lo autoral como pretexto para establecer nuevos lazos con el mundo, la política y la historia. Asimilado a la concepción moderna de artista, el Autor se instrumentalizó y limitó como posible desarrollo de las potencias del cine (Daney, 2003, 16).

También se convirtió en un gran obstáculo para la enseñanza universitaria, porque el término celebra logros simbólicos y sociales que en un entorno educativo requiere ser contemplados desde los procesos que llevan a ellos y no desde su resultado cristalizado.

Concretamente, digamos que lo autoral presupone un mundo formal novedoso y efectivo en términos de lenguaje-técnica. Pero además, se interpreta que la poética de un Autor debe ser una interpelación crítica a lo real sostenida en las articulaciones entre la experiencia personal y el reconocimiento colectivo.

La asunción (consciente o inconsciente) de este paradigma nos lleva al problema principal: ¿cómo se plantean instancias de enseñanza-aprendizaje que trabajen sobre la constitución de una mirada particular de relevancia social? Aún desde un medio “humanista” como la universidad, la cuestión es compleja y ante este interrogante claudican los intentos de muchos actores de la educación, que terminan limitándose a la enseñanza de cuestiones de lenguaje y forma. En un punto se omite el problema, dando por hecho que el estudiante de artes audiovisuales ya tiene resuelta la cuestión de la mirada del mundo y que la enseñanza universitaria otorgará algunos matices y variables humanísticas para el crecimiento de esa mirada, al tiempo que otorgará una serie de cuestiones teóricas y prácticas del hacer específico.

Sin embargo, en la valoración académica y cotidiana vemos que si la mirada autoral no se manifiesta, la responsabilidad se atribuye frecuentemente al estudiante, a partir de una hipótesis oculta: *no “poseía” las condiciones previas o no supo aprovechar la instancia universitaria para desarrollarlas*. Así, vemos cómo la traslación de las premisas modernas sobre el artista como “genio creador” incide concretamente en la misma representación docente e institucional.

¿Puede entonces el imaginario autoral ser fuente de estudio en el aula universitario? A nuestra consideración positiva –que propone un planteo racional, creativo y respetuoso de las representaciones e historia cultural de cada estudiante- se le suele objetar, entre otras cosas, que una mirada autoral surge de contextos diversos y que la discusión en torno a ella no puede ser patrimonio exclusivo –y por tanto no es objeto de análisis- en la formación superior. Se menciona, al pensar el origen de un Autor, que la historia del arte audiovisual, por ejemplo en Latinoamérica, remite a directores que no tuvieron educación universitaria o estudios formales y que de cualquier modo lograron todo aquello que se solicita a una poética: realizadores con formación autodidacta, humanista e intelectual (como Glauber Rocha o Torre Nilsson), sin estudios oficiales (como Leonardo Favio), con prácticas limitadas al campo laboral, etc.

Otra opinión frecuente afirma que la capacidad para condensar simbólicamente significados sociales a través de la forma es un asunto en donde no funcionan las sistematizaciones y se dan cruces sociales de gran complejidad, etc.

Finalmente, que la relación entre docentes y estudiantes es ‘demasiado sensible al trabajo sobre la materia prima de la personalidad de un alumno.

Son argumentos atendibles porque expresan límites y zonas de frontera en la docencia universitaria, en los que intervienen tanto la interpretación como la ética. Sin embargo no resuelven el problema de la inadecuación entre expectativas implícitas (formar un autor) y prácticas reales (formar un conocedor de teorías y prácticas del audiovisual), recaen en postulados románticos, y en una definición inaceptable en términos académicos de lo autoral como “misterio”.

Por ello es que consideramos prioritaria la reflexión y la praxis sobre la mirada cultural como instancia superadora de la enseñanza-aprendizaje de técnicas, lenguaje y teoría-historia.

Planteada nuestra hipótesis desarrollamos brevemente el relato de algunas ideas orientadas hacia la ejercitación de una consciencia artística en una cátedra universitaria dedicada a la realización audiovisual.

DESARROLLOS PARA LA CONSTITUCIÓN DE UNA MIRADA AUTORAL-CULTURAL

Los puntos de partida son cruciales para resolver el problema planteado.

Si dejamos de lado los paradigmas vigentes, en especial el heredado de la Modernidad artística, y asumimos que la realización audiovisual es un hacer social y el Autor una construcción histórica, la puesta en valor de herramientas y ejercicios para pensar la propia mirada cultural y política es una consecuencia necesaria del trabajo, sin desmedro del aprendizaje de cuestiones formales y técnicas que hacen a la especificidad del arte y que son el signo concreto de lo primero.

En la experiencia educativa de la cátedra Realización 4 (DAA FBA UNLP) se planteó una definición de lo realizativo como práctica compleja relacionada con el lenguaje y la estética, pero también con la asimilación de las contingencias materiales, los traumas y fantasías sociales, la observación poética de lo real, los modos de hacer de varias ramas técnicas y otras artes, la dinámica grupal, la política y la gestión. Es una praxis histórica, estrechamente relacionada con la situacionalidad y la interpretación cultural, ya que los aspectos mencionados sólo pueden ser fuente de conocimiento en la medida en que se los explore en sus condiciones particulares. Este abordaje integrador - que debió operacionalizar cada término empleado para evitar las consideraciones arbitrarias que campean en el ámbito artístico- permitió absorber elementos de varios paradigmas mencionados en el inciso anterior y desplazar la interpretación romántica de lo autoral hacia la zona del trabajo, la cultura y la reivindicación de la identidad de cada estudiante, su historia y las características específicas del hacer en medios regionales y en la contemporaneidad audiovisual nacional.

Como ejercicios concretos para elaborar la cuestión de la identidad se trabajó tanto con "biofilmografías" de cada estudiante (fichas con la historia personal y una reflexión sobre las obras plasmadas hasta el momento de la cursada), como con lecturas compartidas sobre la situación pragmática del medio regional (mapas, diagnóstico y visionado de obras paradigmáticas y parcialmente desconocidas de La Plata, la provincia de Buenos Aires y el "otro" cine argentino). Ambos aspectos permitieron "salir" de representaciones fuertes sobre la autoría y el cine, recuperando puntos reales de partida, poco estudiados pero con mayor conexión con los estudiantes que los diferentes y gravitantes discursos sobre "cómo se

hacen films en la industria” o cómo fueron las “historias de los grandes autores”, documentos desconflictuados y deshistorizados que impiden una construcción desde el aquí y ahora.

Desde una actitud racional en lo metodológico y respetuosa en lo actitudinal, se direccionó el aparato crítico y reflexivo hacia zonas más cercanas: las condiciones personales y las prácticas regionales, buscando identificar las condiciones y valores que hacen posible la Autoría.

Esta indagación y valorización de lo propio como correlato y parte de lo “universal” se desarrolló no solo respecto de lo artístico sino también de otras esferas sociales. Por ello se fijaron áreas de trabajo en torno a la inserción social y laboral, las tesis de graduación de la carrera, la historia audiovisual de la región (con charlas y proyecciones de egresados locales), la participación en rodajes realizados en el medio y coordinando actividades formativas con los festivales de la ciudad, que fueron integrados al cronograma de la materia.

La propuesta de un trabajo proyectual personalizado durante todo el año que pusiera en diálogo proyectos individuales o grupales elegidos libremente por los estudiantes con una intervención docente ecléctica, alentó también la diversidad y particularidad de temas. Dentro de los condicionamientos dados por modos tradicionales de producción, se promovió también la diversidad de métodos de trabajo, mostrando casos y modos alternativos.

Para desplegar la propuesta en todos los ámbitos, el programa de la materia debió dar cuenta de esta atención hacia lo particular de un tiempo-espacio, sosteniendo una estructuración flexible, que contuviera no sólo contenidos fijos sino tanto aspectos diagnosticados como conflictivos en el ciclo lectivo anterior como aspectos recurrentes en los grupos de los últimos tres años de cursada. De estos últimos podemos mencionar la estructuración posmodernista de los relatos, las problemáticas para la apropiación cultural de los géneros audiovisuales o el academicismo de las puestas en escena.

Asimismo se relevaron en cada inicio de clases las preocupaciones de los estudiantes y se destinó un espacio estable para tratar tópicos que, en todos los casos, resultaron poco convencionales en la enseñanza tradicional de la realización pero altamente significativos en la relación pedagógica: la distribución alternativa, la dinámica grupal o el trabajo con los actores.

Las restantes áreas de trabajo docente también se remitieron a la particularidad.

Como es habitual se realizaron prácticas realizativas en un set, pero las mismas fueron decididas en función de problemáticas diagnosticadas en cada grupo de estudiantes, por lo que se trabajó sobre más de una decena de ejercicios diferentes. Se solicitaron los tradicionales “prácticos” audiovisuales pero con consignas que respondían a los puntos críticos de cada proyecto y podían ser avances o ensayos de los mismos.

Del mismo modo, se utilizó una ficha de referencias históricas (filmes, obras plásticas, literatura) pero no para el conjunto de estudiantes sino por cada proyecto. El parcial escrito, poco frecuente en las asignaturas proyectuales, se armó en función de las referencias consultadas para la realización del proyecto audiovisual. En vez de charlas generales se realizaron clínicas con diferentes profesionales que dialogaron con los distintos grupos estudiantes respecto de sus proyectos.

Finalmente, el estudio de las características sociales y culturales de una poética, con la prevención de no recaer en lecturas auráticas o museísticas, resultó un plano más teórico del abordaje, completando la iniciativa. En efecto, si la historia demuestra que cada artista proviene de contextos específicos con los cuáles ha interactuado y donde ha podido desarrollar métodos complejos y sistemáticos de trabajo, el estudio de estos ambientes culturales permite repensar las potencialidades del propio origen. En ningún caso esta operación se desligó del análisis de la obra como cuerpo final de las condiciones sociales de su ejecución y del autor como derivado de la misma.

CONCLUSIONES

Las ideas comentadas, aún en una etapa inicial de aplicación, se derivan de una concepción en donde el ámbito universitario es fundamentalmente, respecto de la enseñanza-aprendizaje de la realización audiovisual, un *punto* entre el proyecto personal del alumno y la historia cultural-colectiva del hacer audiovisual.

Este diálogo, decisivo en tiempos de globalización y concentración discursiva es el que, consideramos, habilita el trabajo docente en relación con la inspiración y formación de un Autor lejos de posiciones románticas o derrotistas.

El debate conceptual sobre las imágenes subjetivas, en tren de convertirse en signos sociales, encuentra en el aula un ámbito adecuado de mediación y crecimiento.

La consolidación del campo pedagógico en nuestra área seguramente proveerá de herramientas conceptuales en este sentido: pensar la praxis educativa de un área proyectual marcada por representaciones cruzadas e influyentes.

En los años superiores de una carrera orientada a lo artístico, aunar la complejidad pedagógica con la complejidad realizativa es el próximo desafío a trabajar para valorizar la educación pública y el rol de la universidad en la creación de gestores culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Bertone, R. (2012). *"Producción cinematográfica a escala regional. En busca de un modelo sustentable en la era digital"* en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, CABA, Asaeca.

Bomheker, M. (2000), *Temas de Cine, Video y Televisión*, Córdoba, Nuevo Siglo.

DANEY, S. (2003) *"Después de todo"* en *Renoir, Jean y otros, La política de los autores*, Barcelona, Paidós.

Favio, L. y Martel, L. (2008), *"Ama y haz lo que quieras. Favio por Martel"* en *Haciendo Cine* número 82, junio de 2008, Buenos Aires.

Klimovsky, P. (2012), *"La producción audiovisual: entre el "arte y la industria". ¿Qué podemos enseñar cuando enseñamos a realizar?"* cuándo en *Revista Toma 1*, n° 1, Córdoba, UNC.

Tabarozzi, M. et al (2016), *"Estrategias pedagógicas en la enseñanza-aprendizaje de la realización audiovisual"* en *Actas del V Congreso ASAECA*, Quilmes, ASAECA.

Tabarozzi, M. (2016), *"Introducción. La realización audiovisual: más acá de la forma, más allá de la política"* en *Realización en Artes Audiovisuales. Forma, concepto y política*, La Plata, EDULP.